

« Le Rythme de l'émotion »

Danse et *Aidôs* (Platon, *Lois*, VI, 771^e5-772a4)

Gabrièle WERSINGER-TAYLOR
Université de Reims ; CNRS « Jean Pépin »

Contribution parue dans M.-H. Delavaud-Roux (ed.), *Musiques, rythmes et danses dans l'Antiquité*, dir., Rennes, PUR, 2010

Au livre VI des *Lois*, on trouve cette remarque à propos des chœurs :

τῆς οὖν τοιαύτης σπουδῆς ἔνεκα χρὴ καὶ τὰς παιδίας ποιεῖσθαι χορεύοντάς τε καὶ χορευούσας κόρους καὶ κόρας, καὶ ἅμα δὴ θεωροῦντάς τε καὶ θεωρουμένους μετὰ λόγου τε καὶ ἡλικίας τινὸς ἐχούσης εἰκνίας προφάσεις, γυμνοὺς καὶ γυμνάς μέχρι περ αἰδοῦς σώφρονος ἐκάστων.

J'en propose la traduction suivante :

« Il faut donc que les jeux aussi soient produits en vue d'une affaire aussi sérieuse, que soient dansants et dansantes des jeunes gens et des jeunes filles et qu'ils soient en même temps observant et observés, avec le langage d'une jeunesse disposant de prétextes adaptés, nus et nues dans les limites néanmoins de la pudeur pleine de retenue de chacun d'eux. »

Négligé par les commentateurs, ce passage qui concerne le mariage et ce que Platon désigne par les participes χορεύοντάς τε καὶ χορευούσας, c'est-à-dire les chœurs dansants, pose un certain nombre de difficultés¹. Il mérite toutefois de retenir notre attention parce qu'il permet d'examiner le rapport entre la philosophie et l'apprentissage des valeurs de la civilisation, la *paideia*, en tant que, dans le cadre de la cité platonicienne des *Lois*, c'est en effet à la musique et au chœur dansant qu'incombe la tâche d'élever les citoyens à l'excellence morale.

À ce titre, notre attention doit se concentrer sur la présence dans le texte de deux maîtres mots de la *paideia* traditionnelle des Grecs, l'*aidôs* et la *sophrosunè* que le contexte érotique invite à traduire très provisoirement par les termes « pudeur » et « retenue » même s'ils possèdent une palette de sens bien

¹ Ni DES PLACES (Les Belles Lettres, 1975), ni ROBIN (La Pléiade, 1950), ni BRISSON (GF, 2006) ne comprennent ce texte, en particulier à partir de *meta logou*. Je me démarque des autres traducteurs en traduisant

plus riche que cette traduction risque momentanément d'escamoter. Précisons que l'importance accordée par Platon à l'*aidôs* est loin d'aller de soi pour la bonne raison que cette valeur importée d'Homère possède des connotations héroïques incompatibles avec la détermination philosophique de la moralité. En conséquence, on ne peut manquer de trouver problématique le lien entre la philosophie morale et la *paideia* en tant qu'elle est représentée par l'*aidôs*, car cela revient à concilier l'ordre rationnel et cognitif avec quelque chose qui se tient aux limites de l'anthropologie politique, de la psychologie et de la physiologie.

Il s'agira donc ici de mettre en évidence l'importance et la signification de la danse chorale dans la théorie de l'éducation telle qu'elle est énoncée dans les *Lois*. Je montrerai que dans ce que Platon appelle la *choreia* les mouvements du corps dansant et de la voix qui chante correspondent à l'*aidôs* dont je dégagerai le sens et la finalité dans la théorie platonicienne des vertus.

Pour finir, je montrerai que notre texte offre des indices rythmiques susceptibles d'éclairer le problème des rapports entre la philosophie et la culture de l'*aidôs*.

Les Chœurs dans les *Lois*

Dans les *Lois*, Platon définit la *choreia* en relation avec l'éducation et la culture : l'ensemble de la *choreia*, déclare-t-il, coïncide avec la *paideia* (672e5-6). La *choreia* possède donc une vocation explicitement politique et civilisatrice. Mais il faut prendre cette vocation à la lettre. Toute la cité est une *choreia*. Le protagoniste des *Lois*, l'Athénien, distingue trois chœurs qui structurent toute la cité (II, 664c4-d4) : le chœur des enfants, consacré aux Muses, chante les maximes politiques de la cité ; le chœur des moins de trente ans, consacré à Apollon, doit obtenir du dieu la faveur de la persuasion ; le troisième chœur, consacré à Dionysos, concerne les citoyens de trente à soixante ans et plus. Mais son rôle est plus délicat à cerner.

Certains indices militent en faveur de l'hypothèse que le chœur de Dionysos possède des liens intimes avec l'instance suprême de l'État, le *Nukterinos Sullogos*, le Collège nocturne qui détient le savoir philosophique, de sorte qu'il paraît vraisemblable de considérer que le chœur de Dionysos a pour charge de faire le lien idéologique entre la pensée philosophique et le programme d'éducation musicale de la cité². Le chœur de Dionysos comprend

² A. LARIVÉE , « Du vin pour le Collège de veille ? Mise en lumière d'un lien occulté entre le Chœur de Dionysos et le νυκτερινὸς σύλλογος dans les *Lois* de Platon », *Phronesis* 48, 1, 2003, pp. 29-53, en particulier pp. 45-48. L'auteur néglige cependant la présence de l'*aidôs* dans ce contexte.

en quelque sorte les experts en matière de *mousikè*, capables de mettre en relation les tropes de la *mousikè*, en particulier les types d'*harmonies* et de rythmes qui influencent l'*èthos*, le caractère moral, avec les formes intelligibles de la vertu (II, 670b2-6)³. Mais à cette fonction cognitive s'ajoute une autre propriété forte. Les membres du chœur dionysiaque ne sont pas de simples experts. Ils incarnent eux-mêmes les vertus cardinales de la cité, Platon exigeant que le cité soit en elle-même à la fois l'expression de l'excellence morale et son éducation perpétuelle. Aussi, à la différence de ce qui se passe dans l'Athènes contemporaine de Platon, les citoyens qui sont membres du chœur ne sont pas les simples acteurs de la vertu morale mais incarnent eux-mêmes les modèles que les plus jeunes doivent imiter⁴, Platon refusant le décalage moral que ne manque pas de susciter le dédoublement de l'âme qui joue à être vertueuse.

On comprend alors que la cité peut être considérée comme une gigantesque *choreia*.

La place non seulement centrale mais structurelle du chœur dans les *Lois* étant maintenant fixée, il convient de revenir sur sa définition, explicite en 672e5-673a10. La *choreia* comporte deux aspects complémentaires : la *mousikè* et la *gumnastikè*, dont une partie concerne la danse (673a7). La *mousikè* se rapporte au mouvement de la voix (*phônès kinèsis*) que l'Athénien fait correspondre au mouvement du corps (*sômatos kinèsis*). Chaque type de mouvement, celui du corps et de l'âme (représentée ici par la voix), est caractérisé : les figures (*schêmata*) pour le mouvement du corps (672e8) et le *melos* pour celui de la voix (672e9). Par *melos*, entendons que le mouvement de la voix s'effectue suivant des *harmoniai*, ou encore les *tropoi hôdès* qui sont des formules de notes soumises entre autres à une répartition intervallique distincte⁵. Mais l'Athénien dégage le point de coïncidence entre ces deux types de mouvements, le rythme qui est commun, dit-il, au mouvement du corps et au mouvement de la voix (672e7-8). Cette précision revient à souligner la fonction de médiation du rythme entre le *schéma* et le *melos*. Le rythme joue en conséquence le rôle de lien et d'assise de la *choreia*, véritable ensemble unifié grâce à lui (un *sunolon*, 654b3).

Tout cela signifie que, dans la *choreia* telle que l'entend Platon, le mouvement du corps et le mouvement de la voix sont en parfaite correspondance grâce au rythme, autrement dit, grâce au nombre, comme nous le verrons plus loin.

Reste à considérer le dernier élément de cette définition de la *choreia*, son rapport avec l'excellence morale. De même qu'il y a une excellence du corps,

³ Dans la *République*, ce rôle était assigné aux gardiens supérieurs que sont les Épistates ou les Archontes (412a12). Voir en particulier pour un passage parallèle à celui des *Lois*, *République* 402b6-c8.

⁴ En tant que membres du Collège nocturne, ils sont supérieurs en vertu (*Lois* XII, 964b2-3).

⁵ Pour un examen de cette notion, voir A. G. WERSINGER, « La musique des *Lois* » in S. SCOLNICOV et L. BRISSON, *Plato's Laws : from Theory into Practice*, Sanct Augustin, Academia verlag, 2003, p.191-196, en particulier pp. 192-194.

une *sômatos aretè* (673a7), il y a une excellence de l'âme (673a3-4). Ces deux types d'excellences se correspondent elles aussi grâce au rythme qui porte en conséquence tout le poids de la vocation éducative de la *choreia*.

La théorie platonicienne des vertus

Avant de revenir sur les modalités de l'impact du rythme sur la moralité, il est nécessaire de rappeler en quoi consiste la moralité dans la cité platonicienne. Nous prendrons appui sur la relation entre le Collège nocturne et le chœur dionysiaque, mentionnée au moment où nous rappelions que les règles de l'éducation musicale doivent être soumises à la connaissance philosophique. Au livre XII des *Lois*, le Collège nocturne a pour essentielle activité de penser l'excellence morale, ce qui signifie articuler de manière dialectique les formes intelligibles des vertus. Quatre vertus sont distinguées (963c7-9) : la *phronèsis*, vertu intellectuelle ; la *dikaïosunè*, vertu de justice ; l'*andreia*, vertu du courage ; la *sôphrosunè*, vertu de modération ou de tempérance, mais dont le contenu est plus difficile à cerner comme on va le voir. Notons que la dialectique n'a pas pour but seulement de distinguer les quatre vertus mais d'en saisir l'unité. Afin de comprendre cette exigence, rappelons que Platon affirme que les quatre vertus sont solidaires, parce qu'une vertu coupée des autres perd son caractère vertueux. Le courage considéré isolément s'accommode de la démesure et de la bêtise (630b6-7), la *sôphrosunè* séparée des autres vertus se mue en mollesse dépourvue d'ardeur (666a2-b6), et la justice a besoin quant à elle de la *sôphrosunè* (696c5) sans laquelle elle devient trop dure. Même la *phronèsis* qui possède pourtant un privilège indéniable n'échappe pas à la règle : l'exclusive de l'intelligence équivaut à la froideur calculatrice qu'illustre le tyran Critias. Et sans le sens de l'harmonie que l'on trouve dans la *sophia* à laquelle la *sôphrosunè* est identifiée (696c8-10) la *phronèsis* perd elle aussi toute valeur (689d5). Il apparaît qu'une vertu isolée des autres se corrompt. L'examen dialectique des vertus permet de saisir leur pluralité et leur unité, en évitant à la fois l'univocité réductrice et la disparité corruptrice (963c4-5).

Or, bien que cela ne soit pas explicite dans les *Lois*⁶, Platon assimile l'unité des vertus au Bien, dans la *République*. Sans entrer ici dans les détails d'une démonstration fastidieuse, on peut dire que le Bien ne peut être réduit à la représentation du devoir ou du bonheur mais possède une portée ontologique. Avant d'être une puissance morale, le Bien est puissance ontologique de démarcation entre le réel et l'apparent. Le Bien fait par exemple que certains parmi les hommes, entendons les philosophes, exigent de leurs actes et de leurs gestes l'affranchissement de toute ostentation, de toute réputation, de tout

⁶ L'Athénien déclare tout de même que les biens divins sont la *phronèsis*, la *sôphrosunè* jointe à l'intelligence (*nous*), la justice en tant que mélange de la *phronèsis*, de la *sôphrosunè* et du courage (I, 631c6-d1).

conformisme, de tout ce qui, dans la moralité, relève des apparences. Sans même faire référence à l'hypocrisie ou au seul fait que l'orateur doit simuler les vertus morales pour inspirer confiance à son public⁷, l'illustration la plus frappante de cette situation est offerte par la *pleonexia* qui pousse à agir moralement afin de se montrer supérieur aux autres⁸ ou parce que cela leur est utile, alors que le philosophe cherche à donner aux vertus un fondement rationnel, tel que l'illustre le célèbre principe selon lequel « il vaut mieux subir l'injustice que la commettre ». La moralité héroïque est donc nécessairement incompatible avec l'exigence philosophique d'une Éthique dans la mesure où il est essentiel au haut fait (*kleos*) du héros d'être manifeste aux yeux des autres, alors qu'au contraire, la vertu déterminée rationnellement est intelligible, elle ne se voit pas. Le philosophe est vertueux pour la grâce de la vertu elle-même et non pour le « beau geste ».

Si, dans la *République*, le conflit entre la morale héroïque et l'Éthique ne trouve pas de solution évidente et indiscutable⁹, ce n'est plus le cas dans les *Lois*, précisément grâce au chœur dionysiaque qui a la charge de mettre en correspondance le Bien et la morale héroïque du *kalos kai agathos*. Plusieurs indices nous invitent à reconnaître la place éminente de l'*aidôs* dans la *choreia*. Tout se passe comme si l'*aidôs* (dont on ne peut ignorer l'importance tant dans les Poèmes homériques que dans la morale traditionnelle grecque) était le correspondant au plan sensible des quatre vertus unifiées dans le Bien au plan intelligible. L'*aidôs* possède, en effet, dans les *Lois* la pluralité et la richesse des aspects contradictoires qu'elle possède déjà dans les Poèmes homériques : une crainte faite de retenue et de respect qui l'assimile à la *sôphrosunè*, un courage rempli d'honneur et de vergogne (II, 647a-699c)¹⁰, un sens de la conscience et de l'indignation qui la rapproche de la justice¹¹ et une tendance à se substituer à la *phronêsis* (710a6).

Ces remarques nous conduisent à admettre que c'est l'*aidôs* que doit

⁷ Pour cette observation voir W. SÜSS, *Ethos : Studien zur älteren griechischen Rhetorik*, Leipzig, Teubner, 1910, pp. 121-122 ; A. G. WERSINGER, « Platon et les figures de l'Harmonie », F. MALHOMME dir. , *Musica Rhetoriciens*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 10-20, p. 16.

⁸ Il existe en effet une mauvaise et une bonne *pleonexia*. Pour cette idée, voir A.G. WERSINGER, « Être le meilleur : la Puissance et l'Excellence chez Platon », M. CRUBELLIER, A. JAULIN, D. LEFEBVRE, P.-M. MOREL, *Dunamis, Autour de la puissance chez Aristote*, Louvain, Peeters, 2008, pp. 151-171, p. 164.

⁹ Wersinger, « La musique des *Lois* » in S. SCOLNICOV et L. BRISSON, *Plato's Laws : from Theory into Practice*, Sanct Augustin, Academia verlag, 2003, p.191-196, cf. p. 196. Voir aussi A. G. WERSINGER, « Socrate, fais de la musique ! Le destin de la musique entre *paideia* et philosophie », in F. MALHOMME F. et A.G. WERSINGER éd., *Mousikè et Aretè*, Paris, Vrin, 2007, pp. 45-62.

¹⁰ Pour cette démonstration, Wersinger, « La musique des *Lois* », S. SCOLNICOV et L. BRISSON, *Plato's Laws : from Theory into Practice*, Sanct Augustin, Academia verlag, 2003, p.191-196, cf. p. 195. On trouvera aussi des analyses de l'*aidôs* dans A. G. WERSINGER., *Platon et la Dysharmonie*, recherches sur la forme musicale, Paris, Vrin, 2001 pp. 171-257.

¹¹ Par exemple, c'est l'*aidôs* qui empêche la justice de négliger de distinguer les circonstances d'une faute comme l'abandon des armes au combat (*Lois*, XII, 943e1-2).

susciter la *paideia* par la médiation du rythme qui possède grâce au nombre une affinité avec l'intelligible.

Le rythme de l'*aidôs*

Comprendre comment le rythme est susceptible de servir de médiation entre le sensible et l'intelligible nécessite de s'attarder un peu sur la valeur émotionnelle de l'*aidôs*. Là encore c'est la part dionysiaque de l'*aidôs* qu'il nous faut exhumer. Chacun sait que dans les *Lois* se trouve l'un des plus gros paradoxes qui soit : il faut servir du vin aux membres du chœur dionysiaque. Récusant la légende selon laquelle Dionysos n'aurait donné le vin aux hommes que pour se venger d'Héra (672b3-b7 et d5-9), l'Athénien érige le vin en adjuvant moral en lui reconnaissant la capacité de susciter l'*aidôs* (672d7-8). Or, la manière dont se produit ce mécanisme nous permettra de comprendre comment opère le rythme.

Les membres du chœur de Dionysos sont surtout des hommes d'âge mûr, entre 50 et 60 ans et même au-delà. À cet égard, ils risquent d'incarner la *sôphrosunè* lorsque, isolée des autres vertus et notamment du courage, elle manque d'ardeur (*prothumia*, 666a2). Les hommes âgés sont secs et austères, ils ont de la répugnance à chanter et à danser¹² et leur froideur risque de leur interdire de remplir leur office qui, ne l'oublions pas, consiste à insuffler chez les plus jeunes l'ardeur à imiter les mœurs vertueuses (670e1-2). Le vin grâce à sa chaleur amollit la sécheresse de l'âme (666b4-c2). Toutefois, si le vin est servi en quantité jusqu'à produire l'ivresse, l'effet sur l'âme est inverse : celle-ci devient arrogante et manque de vergogne (*anaideia*), ce que l'Athénien décrit comme un excès d'assurance et de courage (671c5). La leçon de ces deux mécanismes inversés est que l'*aidôs* est la valeur positive de la *sôphrosunè* lorsqu'elle s'unit au courage alors que le manque d'*aidôs*, l'*anaideia*, apparaît dans l'excès et le défaut de ces deux vertus. C'est aussi la conclusion qui se dégage du choix que fait Platon pour figurer l'âme : un instrument à cordes que trop d'empressement fait assimiler à une marionnette (644d4)¹³. Il s'agit d'un assemblage de trois cordes¹⁴, dont l'une correspond à l'émotion qui s'étire entre

¹² La vieillesse n'est pas incompatible avec la danse à condition précisément qu'elle soit saisie par l'émotion, voir Euripide, *Phéniciennes* v. 312-317 ; *Troyennes* v. 332.

¹³ L'Athénien le désigne exclusivement par son effet impressif sur l'âme, le *thauma*, le prodige (644d7). Même si l'on peut alléguer qu'Héphaïstos fabrique des automates prodigieux, rien ne permet d'affirmer qu'il s'agisse d'une marionnette.

¹⁴ *Hè smèrinthos* (ou *mèrinthos*) désigne la corde. On objectera que seule la corde qui correspond au *logismos* est souple (645a1), les autres cordes étant caractérisées par la raideur sidérale et l'aspect figé (645a4). Mais l'intention de l'Athénien est de représenter les autres parties de l'âme, le désir et la sensibilité comme des tiges de fer à la fois multiples par l'aspect et figées dans leur consistance pour mieux souligner que, loin d'être la variété mobile qu'on se représente volontiers, les passions et les désirs prostrent l'âme dans une posture paralysante. C'est donc l'excès et le défaut dans la sensibilité qui se trouve ainsi incriminé. Du reste, le lien entre le vin et la corde est explicitement reconnu par l'Athénien qui demande en désignant l'ensemble du mécanisme : « Si nous enivrons ce *thauma*, quel effet y produirons-nous ? » (645d1-2).

la peur et l'assurance (*tharros*, 644d1). Or, une corde est mesurée par sa tension, à savoir une traction de sens contraire. À ce titre, la corde représente les valeurs du spectre de la sensibilité tout comme cela s'effectue dans la *République*¹⁵.

Comme le corps dont les membres sont caractérisés par la flexion et l'extension (*kampès te kai ektaseôs*, 795e5), la sensibilité est un spectre de valeurs de tension, une sorte de continuum qui se manifeste à travers les mouvements de l'âme.

Puisque la danse et le chant correspondent aux mouvements du corps et de l'âme, il y aura dans la danse des mouvements qui favorisent l'*aidôs*. Tout comme dans la *République* où Socrate distingue au plan du *melos* une *harmonia* guerrière qu'il rapporte au courage (le Dorien) et une *harmonia* de paix qu'il rapporte à la *sôphrosunè* (le Phrygien, 399a3c3), l'Athénien distingue dans les *Lois*, deux types fondamentaux de danses : la danse guerrière ou pyrrhique¹⁶ reliée au courage, et la danse irénique ou pacifique reliée à la *sôphrosunè* (814e7-8). Les mouvements de la danse pyrrhique sont ceux qui miment les attitudes du combat, l'esquive, la retraite ou l'attaque avec les bonds, les abaissements, les replis, les sauts, les avancées, ou les reculades (815a2-b3). Les mouvements de la danse pacifique sont ceux qui miment la félicité, qu'elle résulte du soulagement lors du passage du malheur au bonheur ou qu'elle provienne d'un bonheur toujours croissant (815e1-4). Dans le premier cas, le plaisir est plus intense parce qu'il succède à la douleur, dans le second cas, il est plus doux parce qu'il progresse sans rémission. Dans le *Philèbe*, Socrate déclare, en effet, que certains plaisirs sont purs de toute douleur, ce sont les plaisirs qu'offrent les couleurs, les parfums, les sons clairs et doux d'un *melos* unifié, les formes que l'on trace avec la règle ou le compas telles que les lignes droites, les cercles (51b1 et 51d9). Or, le *Timée* nous explique à propos des bonnes odeurs (et donc des parfums), que leur manque n'est pas pénible parce que l'organe se vide progressivement et insensiblement ; inversement, le remplissage se produit d'un seul coup et de manière ample, de sorte que seule la réplétion est sensible, et c'est ce qui produit un grand plaisir (65a). Ainsi, les plaisirs purs coïncident avec des mouvements de réplétion que le *Philèbe* assimile à la restauration de l'harmonie du corps et de l'âme. Pour Socrate, ces mouvements sont nécessairement réguliers et doux. Il montre, en effet, que seuls les intempérants éprouvent de grands changements (*metabolai megalai*, *Philèbe*, 43a8-43d2) issus soit de restaurations, soit de dissolutions violentes, alors que les tempérants n'éprouvent que des plaisirs purs, et les changements qui les produisent sont nécessairement modérés et infimes (*metriai te kai smikrai metabolai*).

¹⁵ Voir A. G. WERSINGER, *Platon et la Dysharmonie*, recherches sur la forme musicale, Paris, Vrin, 2001 pp. 171-257, chapitre VII, pp. 172-191.

¹⁶ Cette danse doit son nom à son inventeur Pyrrichos, mais Platon suggère une autre étymologie : *pyrrhos*, rouge comme le feu.

Or, tant à propos de la danse guerrière que de la danse pacifique, l'Athénien use de certains termes remarquables. À propos de la danse guerrière, il déclare (815a8-b2) que les mouvements doivent avoir de la tenue (*horton*), posséder la juste tension (*eutonon*), garder la bonne direction (*euthupheres*). À propos des mouvements de la danse pacifique, il affirme qu'ils correspondent aux plaisirs mesurés (*en hêdonais te emmetrois*) d'une âme tempérante (814e8-9). Une comparaison avec le *Philèbe* nous permet de pousser l'enquête encore plus loin. Le terme « mesuré » (*emmetros*) s'oppose en effet à l'*hubris* qui relève de l'excès et du défaut et de la *dicrasie* de l'âme. La *dicrasie* s'oppose à la crase qui résulte pour sa part de l'application de la limite à l'excès et au défaut. Il se trouve que ce sont les nombres et notamment les rapports numériques qui accomplissent cette limitation, à commencer par les rapports numériques dont certains sont communs au *melos* et au rythme : 2 : 1 ; 3 : 2 ; 4 : 3. À l'opposé de ces mouvements doux et réguliers auxquels correspondent les consonances et les unités rythmiques (les *baseis*)¹⁷, se trouvent les mouvements dépendants des *metabolai megalai* qui sont vraisemblablement ceux qu'incrimine Platon dans la description de la danse bachique mimant l'ivresse et les débordements aphrodisiaques (*Lois*, 815d). Du point de vue structurel, cette danse fait un pêle-mêle des ingrédients de la danse guerrière et de la danse pacifique, sans aucun mélange et donc sans aucun rythme digne de ce nom¹⁸.

Or, la mention de l'ivresse à propos de la danse bachique est l'indice qu'elle suscite l'*anaideia*. Inversement, les deux autres danses doivent susciter l'*aidôs*, comme le suggère la mention à la fois de la tempérance et du courage à propos de la danse pacifique (816a1-2) que l'Athénien avait pourtant présentée comme relevant de la *sôphrosunè*. On peut s'attendre à ce qu'il en soit de même pour la danse guerrière, même si rien d'explicite n'apparaît pour le confirmer. Quoi qu'il en soit, on est encouragé à faire cette hypothèse lorsqu'on examine le cas de la danse matrimoniale.

Reprenons l'extrait de référence (771e5-772a4) en le disposant afin d'en faire l'analyse :

τῆς οὖν τοιαύτης σπουδῆς ἕνεκα χρὴ καὶ τὰς παιδίας ποιεῖσθαι
χορεύοντάς τε καὶ χορευούσας
κόρους καὶ κόρας,
καὶ ἅμα δὴ θεωροῦντάς τε καὶ θεωρουμένους
μετὰ λόγου τε καὶ ἡλικίας τινὸς

¹⁷ Pour cette expression, *République*, 400a6 ; *Lois*, 670d3.

¹⁸ Sur les probables liens de cette danse avec la *turbasia* de Cinésias qui mêlait au sein du dithyrambe les rythmes de la danse guerrière et de la danse pacifique, voir A. G. WERSINGER, *Platon et la Dysharmonie*, recherches sur la forme musicale, Paris, Vrin, 2001 pp. 171-257, cf. p. 78.

ἐχούσης εἰκνίας προφάσεις,
γυμνοὺς καὶ γυμνάς
μέχρι περ αἰδοῦς σώφρονος ἑκάστων.

Après la proposition principale et le début de la complétive (τῆς οὖν τοιαύτης σπουδῆς ἔνεκα χρὴ καὶ τὰς παιδίας ποιεῖσθαι) la phrase s'organise¹⁹ en séries de groupes binaires : il s'agit de deux couples de participes coordonnés, χορεύοντάς τε καὶ χορευούσας puis θεωροῦντάς τε καὶ θεωρουμένους qui alternent avec deux autres couples, l'un constitué de deux substantifs coordonnés (κόρους καὶ κόρας) et l'autre de deux adjectifs coordonnés (γυμνοὺς καὶ γυμνάς). Le deuxième couple de participes est prolongé par une expression qui en précise la modalité (μετὰ λόγου τε καὶ ἡλικίας τινὸς ἐχούσης εἰκνίας προφάσεις), tout comme le second couple d'adjectifs (μέχρι περ αἰδοῦς σώφρονος ἑκάστων).

Le premier couple de participes, qui sont tous deux de forme active, (χορεύοντάς τε καὶ χορευούσας) installe la séparation des sexes en opposant terme à terme le masculin et le féminin, ce que confirme le couple de noms identiques qui lui succède, l'un masculin et l'autre féminin (κόρους καὶ κόρας), puis le couple d'adjectifs identiques qui figure à la fin du passage, également masculin puis féminin (γυμνοὺς καὶ γυμνάς). Chacun de ces couples est construit sur une symétrie rythmique parfaite (deux fois quatre syllabes, puis quatre fois deux syllabes) renforcée par les répétitions sonores (puisque nous avons affaire à des polyptotes). L'insistance sur la dichotomie des genres doit être interprétée en relation bien sûr avec le thème du passage. Louis Gernet rappelle qu'étant un acte social et public, le mariage est un rite collectif²⁰ : on y procède à un échange de femmes entre deux groupes sociaux. Cet échange se déroulait au moyen de chœurs dansants comme en témoigne par exemple chez Homère la scène qui figure sur le bouclier forgé par Héphaïstos (chant XVIII, vers 491-496). Louis Gernet cite un témoignage de Xénophon d'Éphèse qui décrit des processions séparées de jeunes filles et de jeunes gens dont le parallélisme est soudainement rompu afin de permettre la réunion des futurs époux et le mélange des sexes. Le texte de Platon, par le biais de sa structure binaire, semble mimer ce rituel.

Mais Platon introduit une innovation dans le déroulement du rite, comme le montre l'étude stylistique du passage. En effet, à la différence du premier couple de participes (masculin et féminin actifs), le second couple (θεωροῦντάς τε καὶ θεωρουμένους) est non seulement entièrement au masculin, mais il fait alterner l'actif et le passif. Préalablement mise en condition par l'alternance

¹⁹ Cette analyse stylistique a bénéficié des remarques avisées de Sylvie Perceau que je remercie ici.

²⁰ *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, pp. 40-45.

structurelle du masculin et du féminin, l'oreille entend spontanément le masculin du premier participe, de voix active, comme marqué sexuellement et s'attend à ce qu'il soit suivi d'un féminin. Au lieu de cela, le participe qui lui est coordonné (θεωρουμένου) crée la surprise d'abord en rompant l'effet de symétrie rythmique (il s'étire sur une syllabe de plus, 4 / 5), ce qui souligne le changement de voix, puis en rompant l'alternance masculin / féminin : ce masculin inattendu, qui ne peut plus être entendu comme la marque d'une détermination sexuelle, doit être doté d'une valeur générale et englobante, c'est-à-dire qu'il concerne aussi bien les garçons que les filles. Rétroactivement, le masculin actif (θεωροῦντάς) qui lui est associé se retrouve donc investi de la même valeur générale.

Cette modification sémantique et stylistique pourrait correspondre à la volonté affichée par Platon de briser la séparation traditionnelle des rôles sexuels, en montrant les femmes et les hommes qui se regardent face à face tout en dansant²¹ et en échangeant des paroles, comme l'indique l'expression μετὰ λόγου (777a2). Ce subtil jeu de variation sur les genres attire l'attention sur le regard échangé dans lequel s'annule brusquement la différence des sexes. Une telle subversion des rôles sexuels traditionnels répond à la finalité du mariage pour Platon, telle qu'elle est mentionnée en 773b4-777e3 : le mariage a pour but de rapprocher les natures opposées, celles qui sont promptes et celles qui sont lentes. Il faut équilibrer la tendance douce et la tendance plus violente de l'âme, de façon à harmoniser le courage, prépondérant chez les hommes, avec la *sôphrosunè*, surtout présente chez les femmes (802e8-d2).

Cette interprétation est confirmée par le *Politique* où le tissage royal, entendons l'art politique, croise et harmonise la chaîne, à savoir la tendance « dure et tendue » à la vertu de courage, et la trame, à savoir la tendance douce et molle à la vertu de *sôphrosunè*, notamment grâce aux règles du mariage (309a8-311a2). Notons d'ailleurs que si Platon réproouve la pédérastie, c'est en particulier parce qu'elle privilégie la séparation des rôles sexuels (éraste actif et érômène passif) au lieu de mêler le courage et la *sôphrosunè* (836d6-7)²². L'effet obtenu par ce croisement du courage et de la *sôphrosunè* est l'*aidôs*. On se souvient d'ailleurs que, dans certaines conditions, le vin peut conduire à l'*aidôs*. Or, une remarque de l'Athénien suggère que la comparaison des effets du mariage avec les effets du vin était couramment pratiquée (773d).

La fin du texte de référence confirme cette interprétation en introduisant l'*aidôs* par le biais de la formule (μέχριπερ αἰδοῦς σώφρονος ἑκάστων). Le sens de cette

²¹ La présence de l'adverbe ἅμα (en même temps) indique que l'échange des regards se fait simultanément à la danse.

²² La passivité anale est assimilée à un manque de virilité (*anandria*), voir C. CALAME, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996, p. 158-159.

formule s'éclaire si l'on se souvient que dans les *Lois*, Platon distingue trois types d'amours. Le premier type est violent et presque sauvage (*agria*), ne se concentrant que sur l'appétit sexuel. Il correspond à l'Aphrodite sans règle (*atakton*, 840e4), qu'il est permis d'assimiler dans le *Philèbe* à l'Aphrodite des plaisirs de la démesure (12c-d) à laquelle Socrate oppose la divinité de l'ordre et de la mesure (26c). Le second est doux, empreint de *sôphrosunè* mais aussi de courage, et il n'accorde de l'importance qu'à l'âme. Le troisième est un tiraillement entre les deux premiers. Or, l'*aidôs* n'est mentionné qu'à propos du second type (837b-d). De plus, l'Athénien précise que l'*aidôs* diminue l'activité sexuelle (841a10). Enfin, l'importance du regard mutuel échangé par les sexes dans notre passage semble s'expliquer par le fait que le second type d'amour privilégie « le voir sur le désir » (ὁρῶν δὲ μᾶλλον ἢ ἐρῶν, 837c4-5). Ces observations concourent à une même idée : le mariage et le chœur dansant, qui en est la manifestation musicale au sein de la *paideia*, a pour but de susciter l'*aidôs*, avec les mouvements du corps qui lui sont appropriés.

Quelques indices rythmiques permettent de faire une hypothèse à propos de ces mouvements. Assurément, Platon n'écrit pas en vers, mais la présence dans ce passage d'anaphores et de polyptotes martelés de façon répétitive nous interdit de penser qu'il écrit au hasard et que ces effets stylistiques ne sont pas motivés.

Si nous considérons le rythme des termes qui s'organisent en paires, certains effets deviennent évidents. Ainsi, les deux premiers groupes établissent un parallélisme rythmique à l'initiale, χορεύοντάς et χορευούσας, équivalant rythmiquement chacun à un iambe suivi d'un spondée (u - / - -), et κόπους et κόρας équivalant chacun à un iambe (u -). Si le participe suivant, θεωροῦντάς, s'inscrit dans cette continuité rythmique (un iambe suivi d'un spondée), le parallélisme est soudainement rompu par le participe θεωρουμένων, caractérisé par l'ajout d'une syllabe qui transforme le spondée en crétique (u - / - u -). À la fin du passage, on observe un retour au rythme initial par le biais des deux adjectifs qui marquent la différence sexuelle, γυμνοὺς et γυμνάς, construits sur le même modèle rythmique que κόπους et κόρας, (u -). La fin de la phrase est pour sa part rythmée par une série de dactyles et de spondées (μέχριτερ αἰδοῦς σῶφρονος).

Ces remarques concernant le rythme suggèrent que le chœur dansant débute par une figure où les groupes sexués évoluent séparément, comme pourrait l'indiquer la présence des iambes qui possèdent, en effet, une connotation sexuelle. Puis, à la lenteur solennelle des spondées (que l'on peut référer à la tendance douce des femmes) se superpose, comme pour mimer

l'union des sexes, le rythme d'un crétique qui passe pour être viril et tendu²³. Enfin, la présence à la fin du texte des dactyles et des spondées, mètres caractéristiques du rythme épique, peut suggérer le mélange réalisé du courage et de la *sôphrosunè*, dont l'*aidôs* (enfin nommée) constitue le point d'orgue.

Dans la *République*, en référence au musicien Damon, Socrate évoque les rapports numériques qui correspondent aux rythmes (400a5-c6)²⁴. Ainsi, le dactyle (- u u) et le spondée (- -) correspondent à des rapports « égaux » soit 2 : 2 ; le crétique (- u -) correspond à un rapport « hémiole » (3 : 2) ; l'iambe (u -) correspond à un rapport « double » (2 : 1).

Ces critères permettent de poser les correspondants numériques des rythmes du passage examiné :

1 : 2 + 2 : 2 + 1 : 2 + 2 : 2

1 : 2 + 1 : 2

1 : 2 + 2 : 2 + 1 : 2 + 3 : 2

1 : 2 + 1 : 2

2 : 2 + 2 : 2 + 2 : 2.

Après une série de neuf unités rythmiques où l'égal (2 : 2) et le double (1 : 2) s'équilibrent jusqu'à la rupture « hémiole » (3 : 2), une série de deux doubles est suivie de trois unités rythmiques égales.

Les rapports numériques expriment pour ainsi dire « mathématiquement »²⁵ l'évolution du chœur dansant décrit par Platon. Or, d'après le *Philèbe*, les rapports numériques relèvent de la limite qui possède la fonction d'ordonner et de régler ce qui sans cela verse dans les oscillations instables et infinies de ce qui n'a pas de limite, de ce qui est « *apeiron* » :

« L'égal et l'égalité, puis après l'égal, le double et tout ce qui se comporte comme nombre à nombre et mesure à mesure, ne ferons-nous pas bien de compter tout cela dans la limite ? » (25a7-b2).

Ce qui permet au nombre d'être une limite, c'est le fait que selon Platon, le nombre est composé d'unités égales, les monades, que nul ne peut fractionner :

« Dans l'innombrable série des unités, il n'y en a pas une qui soit différente d'une autre » (*Philèbe*, 56e2-4).

²³ J. JOUANNA, « Le chant mâle des vierges : Eschyle, *Suppliantes* v. 418-437 », *Revue des Études grecques* 115, 2002/2, pp. 783-791, p. 788.

²⁴ M.L. WEST, *Greek metre*, Oxford, Clarendon Press, 1982 pp. 22-23

²⁵ Le terme est abusif et relève davantage de la numérologie symbolique que des mathématiques au sens strict.

Une telle conception de l'unité était déjà de mise dans la *République* :

« Ces unités telles que vous prétendez qu'elles sont, chacune parfaitement égale à l'autre, sans la moindre différence, et qui ne contiennent point en elles de parties » (VII, 526a2-4).

La conséquence de ce principe est que chaque rapport numérique exprime l'unité d'une pluralité. Le rapport double (1 : 2) signifie que 2 contient deux fois l'unité ; le rapport *hémiole* (3 : 2) vaut 1 + ½ l'unité ; le rapport égal (1 : 1 ou 2 : 2) signifie que l'unité est égale à elle-même. Dans le *Timée*, l'âme du monde qui assure la cohésion des mouvements du monde est entièrement articulée par des rapports numériques du même type, qui coïncident avec l'octave (2 : 1), la quinte (3 : 2) et la quarte (4 : 3). Si Platon fait le choix de tels nombres lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'harmonie mondiale, ce n'est pas en vertu d'un goût pour la musique, mais parce que les rapports numériques fixent le degré de rationalité du mouvement dans l'âme et dans le corps cosmiques, en vertu des mêmes principes qui régissent l'âme et le corps humain. Il ne faut donc pas s'étonner de retrouver, lorsqu'il s'agit de décrire la danse, les mêmes rapports numériques dans le style de l'écriture de Platon, qui est elle aussi un *acte* de l'âme et du corps²⁶.

Si cette hypothèse stylistique est justifiée, on peut mieux comprendre comment s'articulent la *paideia* et la philosophie éthique. Car les rythmes, médiation entre les mouvements du corps et les mouvements de l'âme procurent aussi la médiation entre le sensible et l'intelligible. Il s'ensuit naturellement que l'*aidôs* possède un rythme propre qui exprime au niveau sensible, celui de la *paideia*, l'unité des vertus (*sôphrosunè*, *andreia*, *phronèsis*, *dikaiôsunè*) dont les nombres constituent l'armature intelligible. Sans doute l'*aidôs* ne constitue point l'expression immédiate de l'unité des vertus, précisément dans la mesure où elle est suscitée par les mécanismes mimétiques de la danse chorale, comparable en cela aux mécanismes de la consommation de vin qu'on mélangeait aussi, proportionnellement à l'effet souhaité, suivant des rapports numériques.

C'est donc la présence des nombres aussi bien dans la musique que dans la danse qui constitue le lien entre la sensibilité morale (*aidôs*) et la rationalité éthique (unité des vertus).

En conférant à l'*aidôs*, vertu notoire de l'épopée, le rôle de ferment de la vie morale dans la cité des *Lois* tout en l'assignant, par l'intermédiaire du rythme, aux nombres intelligibles, Platon se donnait, semble-t-il, les moyens d'opérer une synthèse entre la tradition morale et la philosophie éthique.

²⁶ Pour cette idée, voir A. G. WERSINGER, *Platon et la Dysharmonie*, recherches sur la forme musicale, Paris, Vrin, 2001 pp. 171-257, cf. p. 14.